

## **La “Pasionaria” del canto**

**Riflessioni sul mito in occasione della pubblicazione dell'integrale Callas della EMI**

**Articolo di Mauro Guindani apparso sul numero 7 di Musik & Ästhetik nel luglio 1998.**

*(Traduzione dal tedesco dell'autore)*

Il mio interesse, il mio crescente entusiasmo per l'apparizione più singolare nella storia dell'interpretazione scenica, è nato esclusivamente dall'ascolto delle sue registrazioni acustiche. Sulla scena, Maria Callas non l'ho mai vista.

Come regista d'opera lirica, il mio campo di ricerca consiste nel collegare tre componenti in un unico linguaggio scenico: parola, musica e gesto.

Il collegamento fra musica e gesto l'ho sperimentato direttamente sulla scena, e in modo molto intenso, all'inizio della mia carriera come danzatore. Più tardi, come attore in due diverse lingue straniere, il francese e il tedesco, mi resi conto come da queste nascesse un gesto completamente diverso: nella pratica d'attore era palese come il mio corpo reagisse in modo diverso a seconda che recitassi (e pensassi) in una lingua o nell'altra.

La parola detta (o anche solo pensata) non è soltanto senso; è anche suono, e per mezzo del suono acquista un significato in più: ogni traduttore sa che una traduzione perfetta da una lingua in un'altra è impossibile, non fosse che a livello sonoro. Il canto, che collega la parola alla musica, è già di per sé un'arte particolare, che si differenzia da qualsiasi altra forma musicale: il senso e il suono di una parola, di una frase, si fondono con la frase musicale creando così una terza unità espressiva che trasporta un senso diverso.

Quando il canto viene usato come mezzo di espressione scenica nell'opera lirica, come un "gesto"[1], diventa una forma ancora più complessa, un linguaggio più completo, che, di nuovo, trasporta un senso diverso. La padronanza di questo linguaggio complesso richiede all'interprete d'opera lirica capacità all'estremo limite del possibile.

Per questo sono felice che una rivista specializzata come "Musik & Ästhetik", che si dà per compito di "sviluppare e pubblicizzare la riflessione estetica sulla musica", si rivolga proprio a me, un regista, e non ad un musicologo, per commentare la recente apparizione dell'integrale Callas da parte della casa musicale EMI, e prendo la palla al balzo per aggiungere a questa riflessione il punto di vista della pratica della scena.

Vi è però il pericolo - che vorrei fin dall'inizio evitare - di cadere nel luogo comune che Maria Callas fosse stata in prima linea una grande attrice più che una cantante straordinaria. Poco tempo fa, durante un dibattito pubblico sul tema Callas, il moderatore mi chiese se non mi dispiacesse che si abbiano così poche registrazioni filmate delle sue produzioni sulla scena per poter valutare con i criteri di oggi il suo "talento di attrice". Gli risposi immediatamente. "No. Mi bastano le sue registrazioni sonore per poterla vedere sulla scena".

Qualche giorno fa mi è capitato per caso di fare un'esperienza diametralmente all'opposto, che non fa che confermare quella frase. Mentre preparavo la

documentazione per scrivere questo articolo volli riascoltare un'aria che la Callas aveva cantato in un concerto ad Amburgo nel '62, e sapevo di averne una registrazione su video. Purtroppo il mio registratore video, che utilizzo raramente, non funzionava: l'immagine c'era, ma il suono no. Contrariato, stavo per spegnerlo e cercare la stessa aria su CD ma mi fermai di botto perché improvvisamente in testa mi risuonava musica. Per due ore intere rimasi affascinato davanti a quelle immagini mute (di un concerto, non di una realizzazione scenica!): in testa mi risuonava la musica. Com'era possibile?

La visione di quelle immagini mute mi fece capire che in ogni momento della sua interpretazione Maria Callas pensava a contenuti che trasportava per mezzo dei suoni, e non ai suoni in sé. Faceva così esattamente il contrario di quello che Brecht chiama "il teatro culinario".

La musica in quanto veicolo di contenuti diventa un "linguaggio gestuale", un linguaggio che assume determinati atteggiamenti di chi lo parla di fronte ad altre persone[2]-

L'arte di Maria Callas era molto vicina a quello che Brecht definisce "il teatro epico". La formazione del cantante è in ogni paese del mondo una formazione musicale. Benché istituzioni in questo senso più all'avanguardia come le "Scuole d'Opera" tedesche, appartengano a quelle che si definiscono "Università di musica e di arte scenica", la formazione del cantante come interprete sulla scena resta marginale e molto inferiore a quella puramente musicale.

Nel migliore dei casi, a compimento dei suoi studi musicali il giovane cantante impara qualche passo di danza, fa qualche esercizio di dizione, fa pratica in un paio di lavori scenici all'interno dell'università, e poi lo si manda sulla scena. Tutto questo naturalmente solo se ne ha voglia, perché nelle audizioni che gli permettono di trovar lavoro niente di tutto questo viene richiesto: il puro suono della voce sostenuto dall'industria del disco, la tecnica vocale ineccepibile di macchine umane cantanti sono i soli criteri di giudizio nel concorso sul mercato. Non c'è dunque da stupirsi che il cantante venga formato come uno strumento musicale al servizio di questo mercato. Una merce prodotta per il consumo.

Un musicista pensa in prima linea in note. Il processo di apprendimento di una parte da cantare sulla scena comincia anche per il cantante come per qualsiasi strumentalista con la lettura delle note, per poi mandarle a memoria. Viene così messo in moto un processo di pensiero irreversibile che si basa sulla separazione: l'unità parola-musica è rotta. La dimostrazione che è sempre così che funziona è molto semplice. Basta solo chiedere ad un cantante di cantare la melodia senza il testo: lo farà senza nessun problema. Se gli si chiede invece di dire il testo senza la melodia si interromperà già dopo le prime parole. L'unica possibilità di superare questa separazione fra testo e musica nella testa del cantante è l'inversione del processo di apprendimento: prima imparare il testo, poi la melodia. Con questo non voglio dire che il testo sia più importante della melodia. Al contrario: anche e proprio in quanto regista ritengo che l'espressione musicale nell'opera lirica (e in fondo anche nel teatro di prosa) sia di primaria importanza. Ma nello stesso modo in cui il compositore ha concepito la sua musica a partire da un testo, così dovrebbe impararla anche il cantante. Nella prassi odierna questo non è mai il caso, né

durante lo studio, né nelle prove per le rappresentazioni sceniche. Ma è dallo studio che si dovrebbe cominciare: se fin dall'inizio si abituasse il cantante a questo modo di apprendere, non correrebbe più il rischio di produrre più tardi soltanto bei suoni privi di contenuto.

Troppo spesso si dimentica che l'opera lirica è nata dalla parola, come prolungamento, affinamento, approfondimento di un testo poetico per la scena. Si dimentica che la nascita dell'opera non a torto è un capitolo dei libri di storia della letteratura italiana, in cui il nome di Monteverdi, viene citato alla stessa stregua e sulla stessa linea di Dante, Petrarca, e del Tasso come il creatore di un nuovo linguaggio. In questa linea di ricerca la musica si aggiunse quale ultimo passo logico come mezzo di espressione drammatica nel linguaggio poetico, non come elemento decorativo, ma come intensificazione e approfondimento della parola.

Sono dell'opinione che la poesia nella cultura occidentale dai greci in poi sia non in prima linea l'arte della parola scritta, ma della parola detta, e che il suono fin dall'inizio ne è stato un elemento fondamentale: non è un caso che la parola "lirica" derivi dal nome di uno strumento musicale.

In ogni lingua si usa la parola italiana "opera" per designare quell'arte particolare della parola cantata sulla scena. Soltanto in italiano vi si aggiunge l'aggettivo "lirica" per distinguerla dal suo significato generale di "lavoro o azione diretti a un fine".

In questo senso mi sembra giusto considerare la controversia sorta nel XVIII. Secolo se nell'opera lirica sia più importante la musica o la parola come un segnale di decadenza di quell'idea geniale dell'inseparabilità della parola dal suono, frutto della ricerca poetica del rinascimento italiano. Grandi compositori come Mozart se la risero di questa disputa di scuola e dimostrarono nella pratica (per la prima volta dopo Monteverdi), che l'opera è appunto un'arte particolare che si basa su questa unità.

È facile dimostrare che i più grandi capolavori dell'opera nacquero dalla felice collaborazione di un poeta e di un compositore: così come Monteverdi aveva lavorato con Striggio o Busenello, allo stesso modo lavorarono anche Mozart e Da Ponte, Verdi e Boito, Richard Strauss e Hofmanstahl.

Nella sua mania di grandezza, Wagner volle scrivere da sé i propri libretti: si fosse valso della collaborazione di un poeta migliore, di certo anche il suo "Gesamtkunstwerk" ne avrebbe approfittato di più.

Eppure proprio dall'esempio di Wagner si può capire quale immenso potenziale espressivo sia nascosto nell'unità fra parola e musica: a leggere solo i suoi testi non si può che scoppiare a ridere di fronte a tanta vuota retorica, ma all'ascolto del testo cantato, la risata di scherno si spegne anche sulle labbra del più acerrimo antiwagneriano, perché la musica riesce persino a dare un senso ad espressioni vuote come "heiligster Minne höchsten Not".

Ma il banco di prova per la potenza espressiva di un testo cantato è la prassi della scena.

Nel suo bel libro su Maria Callas, Jürgen Kesting[3] rende attenti sul fatto che spesso capolavori dell'opera lirica hanno dovuto aspettare il loro vero interprete per poter essere scoperti e riconosciuti come tali. Ne ha ben ragione: l'efficacia drammatica dell'unione fra parola e musica non è dimostrabile dalla sola analisi

teorica; non sarà il musicologo ad essere in grado di percepire il potenziale espressivo nascosto in opere, sì, conosciute, ma non ancora realmente capite; non lo sarà nemmeno il regista né il direttore d'orchestra, bensì solo e unicamente l'interprete diretto di quest'arte particolare: il cantante.

Maria Callas lo ha fatto con opere conosciutissime di Bellini e Donizetti, con opere dimenticate di Cherubini e Spontini, persino con opere celeberrime di Verdi, dotandole non soltanto di nuova vita, ma probabilmente, dando loro vita per la prima volta. Il servizio che ha reso in questo modo alla storia del teatro non è ancora stato riconosciuto pienamente nel suo giusto valore. Certo si comincia a parlare di un mondo dell'opera prima e dopo la Callas, ma né la prassi della scena né la formazione dei suoi interpreti sembrano aver imparato la sua lezione: il "caso Maria Callas" rimane un fenomeno isolato nella storia dell'opera.

Nell'autunno scorso, all'Università di Cambridge (vero bastione della lingua), sono riuscito a convincere i dottorandi della Facoltà d'Italiano che un testo più che mediocre come il libretto di Cammarano per la "Lucia di Lammermoor" può raggiungere le vette più alte della cultura linguistica e dell'espressione poetica grazie ad un'interpretazione drammatico-musicale. Non mi ci sono volute molte parole; ho solo preparato le loro orecchie all'ascolto, poi, nel silenzio dell'anfiteatro, ho lasciato risuonare la voce della Callas. Non ci fu bisogno di commenti.

Ma anche una voce può diventare un mito.

Cos'è un mito oggi? Già nel 1957 Roland Barthes rispose a questa domanda con la definizione laconica: "Il mito è una parola" e aggiunse: "Naturalmente non è qualsiasi parola: al linguaggio occorrono particolari condizioni per diventare mito. Ma va stabilito energicamente fin da principio che il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio".[4]

All'inizio del XX. Secolo una voce divenne un mito che, grazie all'invenzione del grammofono (le prime registrazioni ebbero luogo nel 1902), si è conservato fino ad oggi. Era una voce maschile; quella di un tenore: Enrico Caruso.

A metà del secolo un'altra voce assurse a mito: la voce della Callas.

Ora, a fine secolo, il mito Callas, che negli ultimi vent'anni era stato relegato nel dimenticatoio, sembra risvegliare un nuovo interesse.

Della primadonna assoluta si è detto e scritto moltissimo; nessun interprete della scena ha mai tanto acceso gli animi e risvegliato tante controversie.

Vent'anni dopo la sua morte il suo mito entra a far parte della storia del nostro secolo e ci permette di considerarlo con una certa distanza: con il mito Callas la storia della cultura non ha certo ancora chiuso i conti.

Con la recente edizione della seconda parte delle registrazioni integrali e dei recital, EMI Classics ce ne fornisce il materiale necessario.

Là dove sorgono dispute c'è sicuramente una problematica da affrontare; forse anche una menzogna da smascherare.

Come può il semplice suono di una voce giustificare tanto chiasso, tante opinioni divergenti?

Lo può se è diventato un mito, perché come tale contiene un'altra verità, testimonianza del proprio tempo. Il mito è, appunto, un linguaggio.

Dall'invenzione del fonografo la tecnica della riproduzione del suono ha fatto passi enormi ed è diventata un'industria senza la quale il quotidiano di oggi non è più pensabile. La musica ci accompagna dal mattino alla sera: in casa, in viaggio, su lavoro, al supermercato, durante i pasti al ristorante. Al giubileo per il settantacinquesimo delle giornate di musica contemporanea di Donaueschingen avevano posto altoparlanti persino nei cessi (spero che lo abbiano fatto ironicamente, ma ho i miei dubbi). Questa incessante, gentile, subdola violenza dell'udito è diventata così ovvia e naturale che la rimarchiamo soltanto quando per caso non c'è, e che stiamo gustando il silenzio come se fosse musica.

Certo, anche l'arte della musica ha tratto il suo profitto dallo sviluppo della tecnica. Credo però di appartenere a quella razza ormai in via di estinzione che guarda con occhio molto critico quello sviluppo. La riproduzione sempre più perfetta del suono è ormai diventata fine a se stessa e il termine "digitale" un logo, sinonimo di qualità musicale. Celibidache, l'ultimo paladino delle sale da concerto, contrario ad ogni riproduzione, è morto da perdente.

Tanto più grati si dovrebbe dunque essere quando l'industria discografica sembra mettersi al servizio della storia della cultura rendendo pubblici documenti sonori che avevano fatto epoca. Se le generazioni future non si saranno definitivamente rovinare le orecchie col Discosound trarranno sicuramente profitto da questi documenti straordinari. E anche i feticisti del suono puro (quel gruppo di specialisti sempre più numeroso che, aiutato dalla spietata concorrenza che regna sul mercato delle voci, prende la perfetta tecnica vocale per arte) potranno certo trarre qualche lezione da questo materiale storico.

Perché, una volta ancora, la voce inconfondibile della grande arte giunge qui a segno, sicura, violenta, spudorata, spavalda, e travalica i limiti della tecnica.

Ancora una volta (ma c'era forse da dubitarne?) questo materiale acustico è la prova tangibile che il mito Callas è ben più di una moda passeggera: Maria Callas occupa nel teatro musicale del Novecento lo stesso rango che ha avuto Nijinsky nella danza o Picasso nella pittura di questo secolo.

I superlativi fanno parte del mito. Di fronte al mito dovrebbero anche finalmente tacere le discussioni ridicole intorno alla "bella" o "brutta" voce della Callas. Era forse "bello" il Petruschka di Nijinsky? Sono "belle" le Demoiselles d'Avignon? E l'assassinio di Agamennone da parte di Clitennestra (per restare nell'ambito mito) sarebbe forse "bello"?

La voce della Callas possedeva fino all'ultimo una tale potenza espressiva che avrebbe fatto arrossire qualsiasi voce più giovane e intatta. La sua voce, appunto, che era il suo unico mezzo espressivo; la sua arte canora, per mezzo della quale sapeva dar vita ai personaggi più differenziati, passando per tutta la gamma degli affetti umani. Era una brava attrice? Una domanda senza senso, alla quale Luchino Visconti, rispose una volta per tutte in un'intervista: no, non lo era; era una cantante straordinaria.

È quella cantante, con i suoi mezzi, che Visconti ha saputo mettere in scena, dimostrando così di essere davvero un grande regista: uno che non mette in scena se stesso ma si mette al servizio del suo interprete, utilizzando i suoi mezzi migliori per permettergli di creare personaggi vivi. Fino alla fine dei suoi giorni Visconti ha

sempre detto che "la sua cosa migliore" era stato il lavoro con la Callas, e ad un amico disse una volta, scherzando: "Di' a Maria che se volesse assumermi come suo giardiniere accetterei volentieri. Così avrei almeno la possibilità di sentirla cantare dalla finestra".

Sentirla cantare, appunto; non vederla agire sulla scena.

I mezzi drammatici della Callas erano quelli di una cantante, non di un'attrice.

Nei suoi Miti d'oggi Roland Barthes dedica un capitolo ad un mito del nostro secolo nato dal cinema: il viso della Garbo.

Sullo schermo era apparso un'immagine che "provocava nelle folle il massimo turbamento, in cui ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro, in cui il viso costituiva una specie di statuto assoluto della carne che non si poteva raggiungere né abbandonare. (...) La Garbo offriva una specie di idea platonica della creatura, e ciò appunto spiega come il suo viso sia quasi asessuato, senza per questo essere equivoco"[5].

Si era alla fine degli anni Venti. Il soprannome della Garbo, coniato dall'industria del cinema, era "la Divina". La Divina divenne un mito.

Nel 1921 Caruso era morto all'apice della gloria. L'industria del disco fece immediatamente il possibile perché anche la sua possente voce di tenore, dal timbro baritonale e virile, non scomparisse con lui nella tomba. Nella pubblicità della Deutsche Grammophon SA del 1922 si legge, sotto la sigla "La voce del padrone" : "Caruso canta a casa vostra" e "Caruso continua a vivere nel grammofono".

Il mito è un messaggio; la voce del secolo era una voce maschile.

Trent'anni più tardi (frammento c'era stata una guerra mondiale) l'industria del cinema creò un'altra immagine femminile che fece cadere nel dimenticatoio il viso della Garbo e divenne quasi il simbolo del cinema stesso, una sorta di logo: Marilyn Monroe. Nel sottofondo risuonava, seducente e suasiva, la sua voce con "I Wanna Be Loved By You", alternandosi con "My Heath Belongs To Daddy". Contemporaneamente i giornali erano pieni degli incredibili scandali della "tigre", della "furia": Maria Callas.

Erano queste le due immagini femminili del dopoguerra nel linguaggio del mito.

Negli anni Cinquanta, con l'impatto delle tecnologie e dei nuovi mass media, l'opera era passata di moda e fu dichiarata a ragione dalla nuova generazione un relitto d'altri tempi.

Altre voci, altri personaggi, un'altra musica facevano andare i giovani in visibilio: gli inizi del rock, Elvis Presley, gli ideali della generazione Beat che condussero a fenomeni di massa come i Beatles e i Rolling Stones.

Come avrebbe potuto una vecchia signora come l'opera tener testa ad una tale forza giovanile?

Ormai apparteneva al mondo dei nonni ed era diventata il simbolo della cultura borghese conservatrice. I tempi in cui la musica di Verdi aveva saputo sollevare le folle a sostegno della liberazione dell'Italia appartenevano al passato. La Scala, Il Metropolitan, erano ormai diventati i bastioni della reazione.

Come poté, da queste rovine di un mondo ormai morto, sorgere ancora un mito?

Maria Callas era una professionista del canto; non era né un bambino prodigio né un talento naturale come Caruso.

Il suo nuovo modo di trattare la voce, ridando così all'opera la dignità che le competeva, era cosciente e mirato e proprio per questo rivoluzionario. A questo suo modo di usare la voce come mezzo d'espressione altamente stilizzato benché personalissimo rimase fedele fino alla fine dei suoi giorni, testarda e senza scendere a compromessi.

Ma è proprio questa assoluta mancanza di compromessi nella difesa di un nuovo stile, contrario ai canoni estetici (e dunque ideologici) della società borghese che le si rivoltò contro e venne usata per creare l'immagine negativa della donna avida di potere e di successi. Non fu a causa di ciò che aveva da dire e per cui combatteva che Maria Callas divenne celebre, bensì grazie all'immagine che i mass media fecero di lei. E fu così che nacque il mito della "furia".

La Callas non fece nulla per frenare questa immagine, non si difese, non cambiò il suo comportamento, non fece la minima concessione per proteggere la sua carriera. Sembrava quasi che tutto questo non le importasse. Disdiceva una serata se pensava di non doverla cantare, mandò persino a casa il presidente della Repubblica dopo il primo atto della Norma per non dover cantar male il secondo.

E aveva ragione. Nemmeno un presidente giustifica il fatto di cantar male e magari anche di rovinarsi la voce per questo. Aveva ragione di comportarsi come un'Adelina Patti, che mezzo secolo prima, al rimprovero che guadagnava più del presidente degli Stati Uniti rispose con una spallucciata: "Let him sing".

Questo modo di comportarsi fece infuriare la gente: l'arte stava prendendosi troppi diritti. E così anche i cosiddetti Templi della Cultura si rivelarono per quello che erano ormai diventati e che ancora oggi rimangono: gli strumenti di potere e di rappresentazione della cultura borghese conservatrice. Prima la Scala, poi il Metropolitan sbatterono le porte in faccia alla più grande cantante del secolo, e questo nel momento più fecondo delle sue capacità.

Ma nonostante il mito della furia e della tigre, la voce della grande arte si fece sentire.

Un fenomeno di tale portata non poteva non venir percepito. Non soltanto i musicisti, non soltanto i professionisti del teatro si resero conto che qualcosa di straordinario, di veramente nuovo stava accadendo nella storia del teatro moderno grazie a Maria Callas; anche gran parte del pubblico se ne accorse. Ma proprio per questo sorse un nuovo mito.

I miti sono subdoli: fanno valere la loro forza proprio là dove meno ce l'aspettiamo. La nostra epoca, il postmoderno, pullula di miti e si avvia sulla strada di perdere completamente il senso della realtà.

In una breve nota in calce al suo libro Roland Barthes lo faceva notare già nel 1957:

"Lo sviluppo della pubblicità, della grande stampa, della radio, dell'illustrazione, senza parlare di un'infinità di riti della comunicazione (riti del prestigio sociale), rende più urgente che mai la costituzione di una scienza mitologica. Quanti campi veramente insignificanti attraversiamo in una giornata? Molto pochi, talvolta nessuno"[6].

A quarant'anni di distanza non ci resta che stupirci di fronte a tanta lungimiranza. L'impatto del pensiero semiologico critico, benché si sia fatto strada nella ricerca contemporanea, è ben lontano dal segnare la coscienza delle giovani generazioni.

Nel 1962 Marilyn Monroe si uccise: non aveva retto al proprio mito.

Il mondo intero, anche quello degli artisti e degli intellettuali (suo marito in prima linea, il celebre scrittore Arthur Miller, che l'aveva lasciata poco tempo prima con la "storica" frase: "Forse appartiene davvero al mondo"!) versò lacrime di cocodrillo ed elevò la sua immagine per sempre come stella nel cielo di plastica hollywoodiano.

Non avevano fatto lo stesso i Greci coi loro miti? Anche la ninfa Calisto, dopo essere stata violentata con l'inganno dal Padre degli Dei, venne fatta ascendere al firmamento e da allora splende per sempre nella costellazione dell'Orsa.

Nello stesso 1962 la "furia" Callas faceva parlare di sé nello scandalo della sua relazione extraconiugale con Onassis. "Riti del prestigio sociale" li avrebbe chiamati Barthes. Ma, contemporaneamente, era sorto un altro mito, che i suoi ammiratori (artisti, intellettuali, critici di teatro e di musica in testa) avevano opposto a quello della furia e che fino ad oggi perdura: Callas la Divina.

Un'altra divinità? Una nuova Garbo?

Quanto subdoli, ingannatori e menzogneri possono essere i miti!

"Il mito è una parola depoliticizzata", continua Barthes, con una conseguenza logica spietata.

"E proprio come l'ideologia borghese si definisce con la definizione del nome borghese, il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. Il mondo entra nel linguaggio come un rapporto dialettico di attività, di atti umani: esce dal mito come un quadro armonioso di essenze. Si è operato un gioco di prestigio che ha rovesciato il reale, lo ha vuotato di storia e lo ha riempito di natura, che ha sottratto alle cose il loro senso umano in modo da far loro significare un'insignificanza umana. La funzione del mito è di svuotare il reale: alla lettera, esso è un deflusso incessante, un'emorragia o se si preferisce un'evaporazione, insomma un'assenza sensibile"[7].

Lo ripeto: Maria Callas era una professionista del canto, non un bambino prodigio né un talento naturale. E aggiungo: era una lavoratrice indefessa. Tutto ciò fa parte del reale, non del mito.

L'arte è fatta da esseri umani, non da dei e nemmeno da semidei o esseri divini. L'arte non è il prodotto di un caso, né di un miracolo, bensì la più alta manifestazione delle facoltà umane e come tale è radicata nella storia. I grandi artisti sono spesso all'avanguardia del loro stesso tempo e vengono per questo riconosciuti come tali solo dalle generazioni successive. Divinizzarli, sia in vita che dopo la morte, vestirli dell'aura del mito, equivale alla fine sempre a misconoscere il loro significato nella storia della cultura ascrivendolo a una qualche magica istanza. Per quanto forte sia la tentazione di cadere in ginocchio davanti alle prestazioni artistiche della Callas, questo non ci aiuta a capire la sua arte né le rende in alcun modo giustizia.

È per questo che non mi riesce di considerare la dissertazione del famoso critico tedesco Attila Csampai, che serve da introduzione alla bella raccolta fotografica "Callas" edita nella versione italiana da Rizzoli[8], come un apporto critico valido alla storia del teatro musicale. Benché perfettamente d'accordo con la tesi dell'articolo, che, specialmente nella prima parte, presenta la Callas come una permanente provocazione (e minaccia) per il mondo insicuro dell'estetica maschilista del nostro secolo, la crescente enfasi della sua "arte divina" tradisce l'autore rivelandolo egli stesso vittima di quel mito che tenta di combattere. Callas "la Divina" diventa proprio per questo quella leggenda, quell'oggetto di culto vittima delle fantasie maschili che condannava all'inizio. La citazione dello stilista Yves Saint-Laurent, con la quale Csampai conclude il suo articolo, non lascia più dubbi in proposito: "Voce incantatrice, voce da genio, con le sue singolarità, i suoi difetti, le sue sincopi e i suoi voli meravigliosi che ci mozzavano il fiato, coi suoi trilli, i suoi vocalizzi, i suoi brolli, i suoi stridi e le sue ire, che si scaricavano in folgori, provocando un diluvio universale, un orgasmo..."[9]. Interrompo qui la lettura con la reazione spontanea: "Che idiozie! Maria Callas aveva di meglio da fare che aiutare il signor Saint-Laurent (e Csampai insieme a lui) nei suoi tentativi di orgasmo!" E per dimenticare quel vago sentore di sperma più o meno sublimato torno a leggere la breve prefazione di Ingeborg Bachmann che per fortuna apre il volume: "... e le lacrime che io ho pianto - no, proprio non ho motivo di vergognarmene"[10].

Quanta semplicità, quanta onestà in quelle lacrime di cui non c'è da vergognarsi!

Ma Ingeborg Bachmann era appunto una poetessa, non un critico, e tanto meno una stilista di moda.

Critica della critica? Certo, quando il critico, nelle vesti di spettatore, osa far valere la sua opinione personale come una verità universale, senza nemmeno accorgersi di fare il gioco delle menzogne del proprio tempo.

"Il mito non nega le cose, anzi, la sua funzione è di parlarne; semplicemente le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione (...) Basta parlare naturalmente di una cosa perché questa diventi mitica? Si potrebbe rispondere con Marx che l'oggetto più naturale contiene, per debole, dissipata che sia, una traccia politica, la presenza più o meno memorabile dell'atto umano che lo ha prodotto, ordinato, utilizzato, assoggettato o respinto. Questa traccia, il linguaggio-oggetto che parla le cose, può manifestarla facilmente; il metalinguaggio, che parla delle cose, molto meno.

Ora, il mito è sempre un metalinguaggio: la depoliticizzazione che esso opera interviene spesso su un contenuto già naturalizzato, depoliticizzato da un metalinguaggio generale, volto a cantare e non più ad agire le cose"[11].

Visto in questo modo, ogni piccolo artista che tenta onestamente di produrre, anche rompendosi continuamente il naso, è mille volte più significativo per la storia della cultura di qualsiasi critico, per acuto e importante che sia, poiché l'arte, riuscita o meno, è pur sempre un atto creativo, un linguaggio dell'oggetto che dice le cose.

L'epoca postmoderna, interamente posseduta dai mass media, si è rapidamente sviluppata in un sistema di metalinguaggi che sostituiscono il reale. Le cose in sé hanno perso il loro significato e viene loro attribuito un valore solo attraverso ciò

che se ne dice. Visto che non è più possibile muoversi al di fuori di questo sistema, bisogna trovare le vie che permettono, all'interno dei metalinguaggi, di portare avanti un discorso critico, pur nella consapevolezza che possiamo solo essere parte di questo sistema e dunque sempre soggetti al pericolo di prendere dei miti per delle verità assolute. Un discorso critico può dunque essere solo quello che pone domande, senza pretendere di dar risposte[12].

Nei suoi due libri "Les Mots et les Choses" (1966) e "L'Archéologie du Savoir" (1969)[13] Michel Foucault cominciò a porre sotto la lente quel "discorso" che fin dal XVII. Secolo, dall'inizio dell'era moderna, ha determinato la cultura dell'occidente. Negli anni successivi allargò la sua analisi al discorso sulla sessualità[14], sempre partendo dalla stessa domanda: "com'è legata nelle società occidentali la produzione di discorsi che (perlomeno durante un certo periodo) sostengono un valore di verità alle diverse istituzioni e meccanismi del potere?"[15]. Poiché nella nostra cultura il discorso sulle cose sostituisce le cose stesse, queste perdono la loro diretta forza vitale. La messa in questione di questo modo di discorrere, insiste Foucault, ha per scopo di "sapere in quali forme, per quali canali e attraverso quali discorsi il potere arriva a penetrare fin nei più piccoli e più personali modi di comportamento; quali vie gli permettono di raggiungere le più remote e nascoste forme del piacere e in qual modo riesce a controllare il piacere quotidiano"[16].

Nel corso dei miei studi ho avuto la fortuna di seguire direttamente i seminari tanto di Foucault quanto di Barthes. Per quanto strano possa sembrare, sono stati quelli che hanno influenzato di più la mia decisione di intraprendere definitivamente, dopo gli studi di sociologia e filosofia, la via del teatro, passando attraverso la danza e il teatro di prosa per arrivare al teatro musicale. Non dimenticherò mai le ore durante le quali Foucault riusciva, con una vitalità e una concentrazione straordinarie, fisicamente percepibili in tutto il suo corpo, a tenere l'attenzione di sale strapiene di studenti ribelli (correva l'anno 1969) e con una sola occhiata calmissima metteva a tacere le proteste e gli slogan dei dogmatici marxisti-leninisti.

Già allora era chiaro che la sua critica del discorso sulle cose era alla ricerca del linguaggio che dice le cose.

Forse si tratta soltanto di capire qualcosa nel profondo del proprio corpo, e da quel corpo, come da uno strumento vivo, trovare il linguaggio per poterlo dire.

Qualcosa? Le cose fondamentali della vita: amore, odio, desiderio, paura, che sono così difficili da capire.

La scena non è che un laboratorio che permette la ricerca di quel linguaggio.

Pochi sono riusciti a trovarne anche solo alcuni elementi.

Maria Callas fu uno di quei pochi.

"Maria Callas possedeva una voce della passione, una voce selvaggia, una voce notturna, una voce per gli abissi e dunque per quegli stati d'animo che furono sviluppati dalla letteratura del XIX. Secolo (e l'opera appartiene certamente a quella letteratura), in cui vennero tematizzate specialmente le sensazioni erotiche, fino al piacere per lo spavento e l'orrore, per i rapporti stigmatizzati e incestuosi", scrive Jürgen Kesting[17].

Con quella voce riuscì a dar forma a personaggi ai quali, benché sorti nel periodo d'oro del teatro borghese, nel repertorio dei teatri dell'opera e dunque della cultura ufficiale, seppe infondere una nuova, insospettata vita.

Medea (la matricida), Norma (che violò la legge), Lucia (la ribelle dell'istituzione del matrimonio che si fa uxoricida), Traviata (la peccatrice che intralcia la morale borghese), fino a Lady Macbeth, Aida, Gioconda e Tosca hanno tutte qualcosa in comune: lottano per la realizzazione di se stesse contro il superpotere maschile e patriarcale. Tutte vengono sconfitte, ma nella grandezza tragica della loro sconfitta rimangono eroine positive.

Se, per poter dare a questi personaggi femminili il loro giusto, nel vero senso della parola politico significato, Maria Callas ricorse ai mezzi espressivi canori in auge nel secolo scorso, non mi sembra questo l'importante. Se lo fece (e questo resta una supposizione, visto che non potremo mai accedere ai documenti sonori di quell'epoca), lo fece comunque con un intento diverso e raggiunse un altro risultato. Né Bellini, né Donizetti, e nemmeno Verdi erano così all'avanguardia sulla loro epoca da poter essere coscienti della portata politica rivoluzionaria dei personaggi che avevano creato, e tanto meno lo potevano essere le loro interpreti. Per grandi e straordinarie che fossero una Giuditta Pasta, una Fanny Persiani, un'Adelina Patti, non è pensabile che avessero capito nel loro tempo la vera portata dei personaggi che interpretavano. Anche la Signora delle Camelie di Sarah Bernhard seppe solo suscitare lacrime di compassione e l'ammirazione per la grande attrice, anzi, la sua divinizzazione. Anche se Verdi riuscì ancora in vita a sollevare con la forza della sua musica il popolo italiano alla rivolta, dimostrando così (un unicum nella storia!) quale fattore scatenante di forze emozionali la musica possa essere, lo fece comunque nel contesto degli ideali borghesi nazionalisti del suo tempo, senza mettere sotto accusa la struttura patriarcale della società.

Interpretare le grandi opere della letteratura con la distanza data dalla storia rimane compito delle generazioni successive. Nel nostro tempo lo fanno di solito i registi, suscitando scandali.

Una cantante lo fece per la prima volta (e fino ad ora l'unica) nella storia del teatro.

Lo fece in modo cosciente e raggiunse il suo scopo: suscitò la collera.

Maria Callas una Rosa Luxemburg della scena? Certamente no.

Una Virginia Woolf dell'opera? Nemmeno.

Forse la si potrebbe paragonare a Dolores Ibarruri, che con i suoi discorsi infuocati seppe incitare il popolo spagnolo alla rivolta contro Franco, suscitando così l'odio implacabile dei fascisti: una "pasionaria" del canto.

La più bella fotografia di Maria Callas che conosco fu scattata a Milano nel 1951 durante una prova per "I Vespri siciliani". Il ruolo di Elena fu il suo debutto alla Scala[18].

In tenuta privata, colla partitura sotto il braccio, canta sulla scena del più celebre teatro d'opera del mondo come se fosse in mezzo ad una piazza (la piazza di Palermo, dove Elena nella sua aria d'apertura incita in segreto il popolo alla rivolta contro i francesi). Intorno a lei soltanto uomini in tenuta da lavoro (coristi? Operai di scena?) che la ascoltano attentamente.

Sembra una messa in scena di oggi, ma non credo certo che nel 51 alla Scala si mettessero in scena "I Vespri" in quel modo.

In quella fotografia la Callas assomiglia più ad Anna Magnani in "Roma città aperta", ben lontana dall'immagine del mito menzognero della "Divina".

Se si vuole per forza un mito, preferisco quello della tigre e della furia (e che sia beninteso una delle Erinni, non un'Eumenide), ma in senso positivo: quello della lotta per la realizzazione di sé al di là dei ruoli femminili sanciti dall'etica (e dall'estetica) patriarcale.

In uno dei numerosi libri su Maria Callas vengono citati documenti insoliti.

Il libro di Renzo Allegri "La vera storia di Maria Callas" è una biografia un po' ingenua in stile giornalistico, in parte pettegolo, in parte sentimentale. Ha però due pregi che non sono da sottovalutare. Anzitutto, Allegri ha conosciuto di persona la Callas, ne ha conquistato la fiducia e ha potuto intervistarla a più riprese; in secondo luogo, ha potuto accedere, dopo la morte della cantante, a documenti che errano in possesso di suo marito Giovanni Battista Meneghini.

Si trattava, come Meneghini gli disse in tono sprezzante: "delle lettere dei suoi ammiratori. Le conservava tutte. Prendile pure". Ma lui stesso non le aveva mai lette.

Allegri si impossessò del pacchetto ma non si prese la briga di leggerlo subito. Parecchi anni più tardi (nel frattempo Meneghini era già morto), durante il lavoro di scrittura della biografia, Allegri si ricordò di quelle lettere e venne finalmente a conoscenza del loro contenuto. Quale non fu la sua sorpresa nel rendersi conto che erano tutte lettere piene solo di insulti e di offese. La cantante non aveva conservato le lettere dei suoi ammiratori, ma solo quelle dei suoi più acerrimi nemici, testimonianza delle reazioni emozionali più basse e volgari al tempo dei suoi più grandi trionfi.

Cito dal libro di Allegri:

"In quelle carte trovai solo un piccolo numero di lettere di lodi amorevoli, tutte firmate da personalità come il direttore Gavazzeni, i registi Zeffirelli e Visconti, il critico Eugenio Gara, alcuni editori musicali. Nessuna traccia degli ammiratori anonimi, della gente semplice, del pubblico. Le lettere che Maria Callas riceveva ogni giorno dai suoi 'fans' le leggeva e le buttava via. (...) Ai suoi occhi quella raccolta di lettere di insulti doveva dunque avere un significato particolare, importante. Ma quale?"

Allegri non trova una risposta soddisfacente a questa strana domanda. Rimane dell'avviso pietistico che la Callas aveva conservato quelle lettere per ricordarsi sempre di quanto fosse stata misconosciuta, di quanto avesse sofferto nella sua vita.

Mi sembra assurdo: il ruolo masochistico della povera vittima non rientra nell'ambito di quella donna intelligente, altamente differenziata, dallo spirito combattente.

Credo invece che di fronte a quelle reazioni di collera primitiva provasse un sorta di soddisfazione; la testimonianza di avere, con il suo modo di cantare e di essere, toccato uno strato profondo negli animi dei suoi ascoltatori, violato un tabù.

Allegrì rinuncia a pubblicare gli insulti piú bassi e indicibili, naturalmente tutti di natura sessuale. Quelli che cita la dicono però abbastanza lunga. Qui alcuni esempi:

"Ave, Callas, Imperatrice delle cloache della lebbra artistica e morale che, nutrita dalla puzza di Ghiringhelli il bandito e Oldani, lo sporco ruffiano, si chiama La Scala. Meriteresti un tuo cesso privato, in cui le note false, che come peti escono dalla tua bocca di culo, potessero risuonare".

Altre lettere, di un livello appena piú elevato, provengono dagli ammiratori della "voce d'angelo" di Renata Tebaldi. La tesi che sostengono è sempre la stessa:

"...si guardi dalla maledizione di Verdi, di Bellini e di tanti altri, accompagnata dalle lacrime di Butterfly, di Norma, di Lady Macbeth, di Leonora, di Elvira che ha trattato così duramente, mettendole in grave pericolo".

"La Scala è un tempio, non lo dimentichi, e in un tempio c'è posto soltanto per Dio". Agli occhi di quegli spettatori scandalizzati, profondamente feriti, la Callas aveva dunque violato un tempio. Aveva trasformato i personaggi femminili idealizzati dall'opera borghese in donne reali, in collera, disperate, combattenti e perdenti, e aveva osato porle non quali belle vittime ma come esseri umani urlanti ai piedi dell'altare. Che insidia ai custodi maschili di quel tempio!

Non c'è dunque da stupirsi che si tenti di trasformare anche questo sacrilegio in un mito, per sottrargli la sua vera forza rivoluzionaria. Non c'è da stupirsi che, dopo la sua morte, si faccia di questa interprete intelligente, che ebbe l'istinto artistico di usare il linguaggio che dice le cose, una "divina", un mito, una parola depoliticizzata che sottrae alle cose il loro senso umano.

Maria Callas era piena di sorprese; non sarà mai facile ridurla ad una sola immagine.

Così come la sua voce poteva variare dal soprano drammatico a quello lirico, a quello colorato fino al mezzosoprano e non si lasciò costringere in un solo compartimento stagno, allo stesso modo la sua immagine fu restituita dai mass media in modo sempre nuovo: prima grassa, poi improvvisamente magra,; a volte dura e spietata, a volte dolce e quasi pia; dapprima moglie fedele e ingenuamente sottomessa ad un piccolo borghese qualunque, poi peccatrice e amante dell'uomo piú ricco del mondo, e infine solitaria e ritirata nel suo appartamento di Parigi, dove morì improvvisamente a soli 53 anni.

Al mito della "divina", comunque, non fu mai conforme.

Greta Garbo condusse la seconda metà della sua vita nascondendosi nell'anonimato, per non distruggere l'immagine della Divina; preferì lasciare la sua immagine là dove era stata posta, al di fuori della storia, come una costellazione. Anche Marilyn Monroe non riuscì a tornare alla vita reale e permise al mito di uccidere la donna. Ironia del destino, il suo nome borghese era Norma.

Consequente fino all'ultimo nella realizzazione di sé, Maria Callas si impegnò attivamente a distruggere il mito menzognero della divina: cantò ancora fino alla fine della sua vita con una voce praticamente inutilizzabile e riuscì a trasformare persino quella voce in un mezzo d'espressione artistico.

A me sembra che sia questa l'azione a cui dobbiamo il maggior rispetto: rimase reale fino all'ultimo e non si lasciò mai manipolare dal suo stesso mito.

La cantante Maria Callas era troppo professionista e troppo intelligente per non sapere quel che faceva quando, negli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, nonostante la subitanea degenerazione dei suoi mezzi vocali, continuò a cantare. Come non si era lasciata utilizzare da perfetto strumento (non lo è mai stato, nemmeno quando era in pieno possesso dei suoi mezzi vocali), così non si lasciò convincere ad usare le sue doti di attrice per compensare evidenti difetti vocali alla fine. Rimase sempre sulla via che aveva scelto sin dall'inizio: la ricerca dell'espressività nel canto.

Ed è proprio in quelle ultime "brutte" registrazioni che si può percepire in maniera più evidente il vero messaggio di questa cantante singolare. Un messaggio che - a giudicare dallo sviluppo dell'arte del canto fino ad oggi, che sempre ancora ( e sempre maggiormente!) tende al suono perfetto - non è ancora stato recepito.

Mi sia concesso di citare ancora l'"Omaggio" della poetessa Ingeborg Bachmann alla Callas:

"...è grande nell'odio, nell'amore, nella tenerezza, nella brutalità: è grande in ogni espressione e, quando questa non le riesce, ciò che indubbiamente si constata in più di un caso, il suo è certo un fallimento, ma uno scadimento mai. La Callas può sbagliare un'espressione perché sa che cosa questa sia"[19].

Ma in uno scritto meno noto sul tema musica e poesia Ingeborg Bachmann scriveva pure:

"Perché é ormai tempo di comprendere di più la voce umana, questa voce di una creatura incatenata, non veramente in grado di dire le proprie passioni, di cantare in modo appropriato gli spazi misurabili fra le alture e le profondità.

C'è solo quest'organo impreciso, non veramente degno di fiducia, col suo volume ridotto, la soglia in alto e in basso – ben lontano dall'essere un attrezzo, uno strumento preciso, un congegno ben riuscito. Ma c'è qualcosa di giovane in esso, o il granaio della vecchiaia; calore e gelo, dolcezza e durezza, tutte le prerogative di ciò che è vivo.

È da servire degnamente questo contrassegno di un impossibile approccio alla perfezione !

È tempo di prestare attenzione a questa voce, di confidarle le nostre parole, i nostri suoni, di darsi da fare per permetterle di venire verso chi si è allontanato, verso chi aspetta.

È tempo di non più intenderla come un semplice mezzo, uno strumento, bensì come il luogo di attesa del momento in cui Poesia e Musica avranno insieme il loro attimo di verità"[20].

Il pretesto per questo articolo intorno al mito della Callas è stato l'edizione dell'integrale delle sue interpretazioni discografiche da parte di EMI. Per quanto lodevole, auspicabile e utile sia la pubblicazione di documenti storici di tale portata, troppe domande rimangono senza risposta e invitano alla prudenza.

Prima fra tutte la domanda quale sia lo scopo, al di là di quello commerciale, che una tale impresa si prefigge. La veste in cui l'edizione si presenta ricorda molto da vicino quella delle opere complete in più volumi di un autore scomparso e

suggerisce l'immagine appunto di completezza. In questo modo la EMI si accolla una responsabilità non da poco: rende pubblico il materiale che servirà alle prossime generazioni, ai critici, ai coniatori della storia della cultura.

Mi sembra però che la grande casa discografica prenda questa responsabilità un po' troppo alla leggera. Invano ho tentato di scoprire un concetto qualsiasi nella disposizione e nell'ordinamento dei diversi volumi. Al di là del criterio commerciale o d'effetto non ne ho trovato nessuno. Persino la pubblicazione dei Recital "ordinati a seconda del tema" annunciata con fracasso come una "serie nella serie" non ha nessun senso per la ricerca e non aiuta certo l'ascoltatore a farsi un'immagine dell'evoluzione dell'arte interpretativa della cantante.

Non sarebbe stato più semplice, più pratico, e in sostanza più serio seguire l'ordine cronologico? A chi verrebbe mai ad esempio l'idea di ordinare "tematicamente" le conferenze di un Thomas Mann? E chi li decide i temi? Disposto così, questo straordinario materiale pubblicato per la prima volta fa l'effetto di una "selezione dal Reader's Digest". L'ascoltatore dovrà darsi un bel da fare per andare al di là di questo ordine tematico, che è già di per sé un'interpretazione. Dovrà rovistare fra tutto quel materiale per potersene fare un'idea personale o per trovare i propri "temi".

Naturalmente la tradizione dell'industria del disco di pubblicare i testi italiani o francesi dei libretti in ogni paese in tre lingue non viene cambiata. Per chi conosce solo la propria lingua, più della metà dei testi stampati non è che un inutile spreco di carta, e il lettore critico in più lingue potrà solo stupirsi al confronto del livello a volte scadentissimo delle diverse traduzioni. Solo un esempio fra i tanti: invece di sfruttare l'occasione della ristampa del testo di Cammarano della "Lucia di Lammermoor" per farne una traduzione letterale plausibile in tedesco, al lettore viene riproposta quella che da anni accompagnava le edizioni EMI su disco. Diversamente da quelle in francese o in inglese, quella in tedesco riproduce il testo della versione cantata in quella lingua. A parte il fatto che quel testo è comunque impossibile da cantare (a ogni soprano verrebbero i crampi allo stomaco al solo pensiero di cantare quelle parole), la traduzione è sbagliata dall'inizio alla fine e non rende praticamente mai giustizia né alle immagini poetiche né al senso del testo italiano.

Che una simile idiozia venga ancora pubblicata è solo la testimonianza di quanto radicata sia la mancanza di conoscenza delle lingue in Germania. Ma, visto che anche i più noti critici e specialisti dell'opera italiana non si danno la pena di imparare la nostra lingua, non c'è troppo da stupirsi di un tale livello. Da lodare, al contrario, la traduzione in inglese[21], precisa e curata nella lingua. La palma d'oro va comunque a quella in francese, che riesce (messa a parte qualche imprecisione) a ridare in una lingua semplice e a volte quasi ingenua non solo le immagini del testo, ma persino il senso della musica di Donizetti.

Maria Callas, una greca americana, cantava in un italiano assolutamente perfetto, e più tardi in un francese quasi altrettanto perfetto. L'opera è appunto lingua cantata. Non sarebbe male, se gli editori si dessero un po' più di pena nel dare la possibilità anche ai lettori tedeschi di capire perlomeno il senso dei testi. Ma questo non sembra interessare più di tanto l'industria del disco, tanto poco quanto il contenuto

dei programmi che accompagnano ogni cofanetto. Sarebbe davvero così difficile, così terribilmente caro distribuire in ogni paese le traduzioni solo nella rispettiva lingua, a fronte dell'originale? È davvero necessario stampare in tre lingue anche il riassunto dell'opera? Per lo stesso prezzo si potrebbero pubblicare informazioni fondate sulle opere, sugli autori, sugli stili interpretativi, invece di fornire i soliti commenti personali in stile giornalistico di critici più o meno noti in tre lingue diverse.

Sarebbe anche bello essere messi al corrente del piano delle prossime pubblicazioni. Ci sarà una terza parte dell'integrale Callas? Che altro materiale d'archivio è ancora in possesso della EMI? Perché non si gioca a carte scoperte?

Tutte domande che non avranno probabilmente mai risposta, perché all'industria del disco interessa notoriamente soltanto il suono.

E qui si comincia a camminare sul campo minato.

Continuando nel confronto dell'edizione Callas con le opere complete di uno scrittore ci si scontra naturalmente con difficoltà e problemi diversi per quanto riguarda la fedeltà all'originale, perché la carta stampata è più facile da riprodurre che il suono.

Tanto più la riproduzione "fedele" del suono richiede attenzione e senso di responsabilità. Con la nuova tecnica di riproduzione digitale ogni tipo di manipolazione è possibile; ma chi decide cosa debba venir manipolato?

A questo proposito è di grande interesse un'intervista con il tecnico del suono responsabile della EMI Electrola di Colonia, apparsa l'estate scorsa[22]. Da questa intervista appare chiaramente che la decisione su che cosa debba venir manipolato nel suono spetta al tecnico, e che è il suo gusto personale a decidere. Niente da eccepire su questo. L'ascoltatore ha però il diritto di venire informato su quali siano le decisioni prese per l'una o l'altra registrazione. Sarebbero queste le informazioni oggettive da mettere nei programmi. L'ascoltatore, invece, viene lasciato nell'illusione che la tecnica digitale ha solo "filtrato" i nastri originali per togliere i "rumori molesti" e riprodurre così il suono "dal vivo". Questa illusione viene rinforzata dalla laconica frase di prammatica: "Le imperfezioni tecniche presenti nella registrazione originale fan sì che la qualità sonora non sia sempre al livello che si sarebbe voluto raggiungere", obbligatoriamente riprodotta su ogni CD.

Ma se si trattasse anche di manipolazioni nel campo dell'"abbellimento" del suono? Non oso far speculazioni su questo argomento. Se questo fosse il caso bisognerebbe cominciare a parlare di inganno.

Già la mancanza di informazioni utili, il qualunquismo della disposizione dei pezzi, la poca serietà nel trattare il materiale storico, l'aspetto puramente commerciale di tutta l'impresa, bastano a far sorgere la domanda: qual è lo scopo di questa pubblicazione, e a chi dovrebbe servire?

Quello che cerco qui di combattere è un atteggiamento: l'atteggiamento di chi influenza le opinioni, dei coniatori di miti della nostra società mediatica che anche in questo caso non si può far passare sotto silenzio, senza nessuna critica.

Così come nella nostra cultura il discorso sulle cose è diventato una realtà che sostituisce le cose stesse, allo stesso modo anche la cosiddetta "riproduzione

perfetta del suono dal vivo" che la tecnica digitale propone tende a sostituire il suono reale, irriproducibile.

Se il sistema rudimentale delle vecchie registrazioni su disco costringeva ancora l'ascoltatore a un'attenzione cosciente che si trattava appunto della riproduzione del suono reale, il perfezionamento della tecnica persegue coscientemente lo scopo di ricreare la realtà, riducendo così l'originale ad un semplice mezzo.

Quello che per mezzo di questa grossa azione "rival" la EMI pretende di vendere come la riproduzione sonora esatta dell'arte della Callas non è, in sostanza, che una nuova menzogna da attribuire al mito. Un suono riprodotto artificialmente viene reso pubblico come la copia perfetta di documenti storici senza che venga data all'ascoltatore la possibilità di confronto con l'originale.

Ripulita, liberata dai "rumori molesti", disinfettata e impacchettata sotto vuoto, quella voce che era stata una rivoluzione e rimane un caso unico viene così ridotta ad un curioso fenomeno sonoro e posta, con le dovute cerimonie, lodi ed inni, a risplendere eternamente fra le altre costellazioni nel cielo della cultura borghese.

Sta ora a noi, ad ogni ascoltatore attento, andare alla ricerca, dietro quell'involucro di plastica, del significato di quella voce, per riportarla nel mondo dei vivi, nel mondo della realtà, quale linguaggio che dice le cose.

***Mauro Guindani***

#### NOTE

[1] Uso qui la parola "gesto" nel senso brechtiano del termine (vedi B. Brecht - *Gesammelte Werke*, pp. 482-483), benché tale termine, nell'odierna pratica del teatro, resta ancora da definire chiaramente.

[2] B. Brecht - *Op. cit.* p. 482

[3] Cfr. Jürgen Kesting - *Maria Callas*- Claassen Verlag 1990. Purtroppo non tradotto in italiano

[4] Roland Barthes - *Mythologies* - Seuil 1957. Trad. it. "Miti d'oggi" - Einaudi 1974, p. 191.

L'apparizione di questo libro segnò l'inizio di un metodo di analisi critica dei fenomeni sociali che, sotto il nome di semiologia, è diventato parte integrante del pensiero contemporaneo.

[5] Barthes - *Op. cit.* - p. 63

[6] Barthes - *Op. cit.* - Nota a p. 194

[7] Barthes - *Op. cit.* p. 223

[8] Attila Csampai - *Callas* - Trad. it. RCS Libri e grandi opere, Milano 1994

[9] Csampai - *Op. cit.*, p. 31

[10] *Op. cit.*, p. 10

[11] Barthes - *Op. cit.*, pp. 223-224

[12] Utilizzo il termine critico non nel senso di un giudizio di valore né di una condanna, ma nel suo senso tradizionale usato nella filosofia francese. Vedi: Lalande - *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie* alla voce critique:

«Critique adj. D. kritisch ; E. critical ; I. critico . A. Comme le sens A du substantif, Esprit critique (en bonne partie): celui qui n'accepte aucune assertion sans s'interroger d'abord sur la valeur de cette assertion, tant au point de vue de son contenu (critique interne) qu'au point de vue de son origine (critique externe).»

[13] Entrambi Editions Gallimard

[14] M. Foucault - Histoire de la sexualité - Gallimard 1976-84

[15] M. Foucault - Sexualität und Wahrheit I - Der Wille zum Wissen - Vorwort zur deutschen Ausgabe. - Suhrkamp Verlag 1977 - (la traduzione in italiano è mia).

[16] M. Foucault - La Volonté de Savoir - Cap. I

[17] J. Kesting - Op. cit., pp. 60-61. La traduzione italiana è mia.

[18] Cfr. A. Csampai - Op. cit. - p. 41

[19] Ingeborg Bachmann in A. Csampai - Op. cit. p. 10

[20] I. Bachmann - "Dichtung und Musik" in Werke - Band 4 - Pieper 1978 - p. 68. La traduzione in italiano è mia.

[21] Di Gwinn Morris, del resto l'unico nome di un traduttore citato.

[22] Vedi Opern Welt - agosto 1997